

**Сюжет о старце Федоре Кузьмиче  
в жанровой традиции русского романа  
(символистский роман, роман-версия,  
роман-предупреждение, роман-испытание)**

В конце XIX — начале XX в. в моде были события столетней давности. Историческая литература была общедоступна, чрезвычайной популярностью пользовались «Исторический вестник», «Русский архив», «Русская старина». По справедливому замечанию А. Эткинды, «множество вторичных источников о прекрасной эпохе дополнялось все новыми текстами, историческими и художественными» [13, с. 140]. Очевидно, что современники Серебряного века были прекрасно осведомлены о легенде, соединившей фигуры императора Александра Благословенного и старца Федора Кузьмича. Так, «Краткая повесть об Антихристе» В. Соловьева была настольной книгой для каждого символиста. В ней одним из тех, кто бросил вызов «всемирному правителю», был «неофициальный вождь православных» старец Иоанн, про которого ходили легенды, что это воскресший Федор Кузьмич — император Александр I [8, с. 133]. А. Ахматова в статье «Последняя сказка Пушкина» указывала на то, что Александр I в конце жизни мечтал «удалиться на покой» [2, с. 40], как на широко известные в интеллигентской среде факты.

Первым, кто обратился к *литературной* обработке легендарного сюжета о перевоплощении императора Александра I в старца Федора Кузьмича, был Лев Толстой. Он был первым, но не единственным. Более того, его «Посмертные записки...» в силу известных обстоятельств (процесс редактора «Русского богатства» В. Короленко) дошли до читателя позже ряда иных произведений русской литературы, варьирующих данный сюжетно-образный материал. На рубеже XIX–XX вв. бытование сюжета о Федоре Кузьмиче приобретает довольно большой размах и межжанровый характер. Особое место в процессе его литературной эволюции занимает роман и его жанровые разновидности, которые появляются уже в начале XX столетия и продолжают формироваться в дальнейшем.

Одна из многочисленных попыток художественно интерпретировать эту легенду принадлежит П. П. Гнедичу (1855–1925) — известному прозаику, драматургу, переводчику, историку искусств, отличавшемуся либеральными взглядами, нашедшими отражение в его многочисленных пьесах. Очевидно, что именно такое своеобразное «вольнодумие», а также вполне вероятная для той эпохи склонность к мистицизму побудили автора взяться за перо и в межреволюционные годы создать роман об уходе Александра I в безвестные странники.

На первый взгляд произведение П. Гнедича представляет собой исторический роман. В нем присутствуют основные жанровые признаки текстов этого типа: главный герой вымышлен (Константин Новоскольцев и его семья), история его жизни показана на фоне культурных стандартов своего времени (крепостное право, разговоры на французском, служба в департаменте) и соответствующих исторических событий (война 1812 г., организация военных поселений, восстание декабристов). Героя окружают настоящие исторические деятели, с которыми нередко главный герой вступает в разного рода — дружеские, деловые, конфликтные — отношения (Александр I, Аракчеев, Ростопчин) или же не сталкивается с ними вовсе (Елизавета Алексеевна, Фотий, Наполеон, Кутузов и пр.).

Согласно законам жанра, история Кости Новоскольцева — его взросления, службы, женитьбы, болезни — должна приковать все внимание читателя; с его смертью роман должен закончиться. Так обычно происходит в большинстве исторических романов, читатель привычно ждет подобного и от этого текста. И ошибается, так как роман строится на эффекте обманутого ожидания: главным героем оказывается император Александр I, а жизненный путь вымышленного Кости Новоскольцева, довольно подробно излагаемый автором в 1, 2 и 6-й главах, — лишь фон для истории царя.

Автор сознательно и планомерно мистифицирует свое произведение, нагромождая загадки и недоговоренности одну за другой: так, обращаясь к легендарному материалу, он называет свой текст «Сфинкс», что само по себе представляет собой некую квинтэссенцию таинственности, далее автор уходит и от жанрового определения произведения, ставя под заглавием пространный и туманный комментарий — «Одна из легенд русской истории». Подзаголовок отсылает читателя к многочисленным загадкам истории России и, поскольку представляет собой всего лишь *одну* из версий обстоятельств ухода царя Александра, рассчитан на читателя эрудированного в вариантах этого легендарного сюжета. И наконец, сюжет в этом романе «давит» на фабулу: проекция подлинных событий

романа в личные или мистико-религиозные переживания Александра I, обилие разбросанных по тексту фраз императора об отречении, огромное количество примет, слухов, предчувствий в 5-й и 6-й главах если не затемняют, то оттеняют событийный ряд произведения. В связи с этим текст П. Гнедича уместнее рассматривать не как исторический, а как *символистский роман*, т. е. в том же ключе, что и роман Д. Мережковского «Александр I» (1912), написанный через год и как бы маскирующийся под классический роман XIX в.

Но вместе с этим мы вынуждены признать, что роман П. Гнедича не избежал многих аспектов, которые оказались присущи текстам об Александре I — Федоре Кузьмиче, написанным впоследствии (П. Бунин, 1913; А. Кузнецова, 1985; И. Л. Бунич, 2003; П. Бецкой, 2004; Д. Барчук, 2005). Все эти произведения, заметно отстоящие друг от друга по времени и различающиеся в жанровом отношении (роман, повесть, детектив, дилогия), объединяет то, что в какой-то момент богатая легендарно-документальная история начинает довлеть над литературным вкусом, мастерством и художественно-эстетической правдой. Многочисленная историческая литература о Федоре Кузьмиче, как апологетического, так и скептического характера, давно растиражировала самые разнообразные сведения о нем и о связанном с ним навсегда русском императоре. Растворить их в ткани текста и не «засушить» при этом художественное произведение, не превратить его в документ — на это требуется известный литературный талант.

Указанные нами произведения, к сожалению, не могут этим похвастаться. Так, например, сочинение П. Бунина «Легенда о смерти Александра I» представляет собой компиляцию фрагментов первых работ о Федоре Кузьмиче (Е. Захарова, М. Мельницкого, Н. Голицына), московских слухов, записанных Ф. Федоровым, исторических трудов о царствовании Александра I. В повести А. Кузнецовой «Долли» мы сталкиваемся с фактически беспрецедентным случаем переключения самостоятельного, обладающего четкой структурой и огромным художественным потенциалом историко-легендарного сюжета в статус второстепенной сюжетной линии. Книга петербуржца П. Бецкого «Тайна Ф. К.» позиционируется как сенсационное открытие тайны сибирского старца. По сути же это — гибридно-цитатное произведение, сконструированное в традициях постмодернистской литературы и представляющее собой компиляцию лишенных какого-либо критического отбора и соединенных под одной обложкой текстов. Автор создает «пеструю смесь» из всевозможных слухов, толков, документов и исторических гипотез о возможном

уходе Александра I, обеспечивающих поле сыскной деятельности главному герою — выпускнику Корпуса офицеров по особым поручениям. В финале детективного романа «открывается», что император Александр действительно умер в 1825 г., а Федор Кузьмич на самом деле — Федор Константинович, сын великого князя Константина Павловича, родной племянник Александра I, действительно самозванец, желающий привести в исполнение заговор против Николая I и воцариться на российском престоле.

П. Гнедич гораздо бережнее относится к загадкам русской истории и к ее героям, но все же ближе к финалу чувствуется, что автор словно устал «сочинять»: последние главы романа все больше напоминают документ, темп повествования убыстряется, факты излагаются быстро, сжато, наслаиваются друг на друга. Так, в рамках первой подглавки 6-й главы лишь обозначены эпизоды о провидческой записи «Finis!» в дневнике доктора Виллие, о петергофском привидении, о камешке в хлебе царя, об убийстве Настасьи Минкиной, о комете над Таганрогом, о свечах, горевших днем, и, наконец, о заболевании Александра после крымской поездки. В седьмой же подглавке автор вовсе не маскирует источник информации — многочисленные слухи о мнимой смерти Александра и сложившийся на их основе народный рассказ о том, что из Таганрога увезли в Петербург восковое изображение императора или, по иной версии, тело умершего солдата, лицом похожего на царя. Именно эти истории и соединяет в своем романе П. Гнедич: в закрытом гробу в Петербург везут манекен, точную копию Александра I, сделанную австрийскими мастерами [3, с. 307–309]; пришлый из Таганрога странник рассказывает на улице историю о спасении царя часовым солдатом [Там же, с. 350–351].

Перед нами опять пример авторской мистификации собственного текста. Разнообразие слухов показано в последней главе романа, но прежде Костя Новоскольцев, несколько помешавшись рассудком, бродит по Петербургу, искушая, смущая, волнуя офицеров и солдат слухами об Александре: «“Братцы, вы слышали про государя Александра Павловича?.. Он ведь жив... его заставили отречься от престола и скрыли два рескрипта. <...> Императора Александра убили дворяне, — вдруг сказал Новоскольцев...” <...> И всюду он видел нескрываемый интерес и горящие глаза» [Там же, с. 338].

Исследователь Е. Левкиевская в работе, посвященной механизмам образования исторических мифических моделей, утверждает, что «зарождение мифов общенационального... масштаба, как правило, инициируют «верхи», предлагая обществу те или иные идеи» [4, с. 177]. Если

общество откликается на идеи, начинает рефлексировать по их поводу, порождая определенное число «устных и письменных текстов» (от слухов до публикаций в периодической печати), имеются все шансы, что «запущенная» в народ идея трансформируется в миф. Так, Костя, не будучи истинным главным героем, погибает задолго до настоящего финала романа — он тонет в ледяной воде Невы в день декабристского восстания [3, с. 339]. Но его функция в романе очевидна и может быть определена как структурная — оставленные им сомнения в смерти царя позволяют связать последнюю, 7-ю, главу с предшествующими. Погребению предан не настоящий царь, сам же Александр I в образе старца Федора Кузьмича оказывается в Сибири.

Двадцать восемь лет сибирской жизни царя-старца автор умещает в десять страниц романа; при этом ему удается упомянуть практически все ключевые эпизоды этой части сюжета: от получения старцем двадцати ударов плетью до его предсмертных слов. Стремление автора охватить столь внушительный объем основных эпизодов сюжета на малом пространстве текста позволяет нам убедиться в характере источников, которыми располагал П. Гнедич. Безусловно, это были труды историка Н. Шильдера, послужившие также источником для неоконченной повести Л. Толстого, и уже напечатанные к тому времени в «Русской старине» статьи Н. С. Голицына «Народная легенда об Александре-отшельнике» (1880), В. Долгорукого «Отшельник Александр (Федор) в Сибири» (1887), И. Смирнова «Отшельник Федор» (1887), И. П. Кузнецова-Красноярского «Старец Федор Кузьмич» (1895) и, конечно же, М. Ф. Мельницкого «Старец Федор Кузьмич в 1836–1864 гг.» (1892). Именно эти сведения позволяют П. Гнедичу завершить роман компилятивной частью, оказавшейся в начале XX в. внезапно востребованной после многолетнего забвения.

Роман П. Гнедича так и не был опубликован отдельным изданием, и многие десятилетия странички любопытного текста покрывались архивной пылью среди им подобных в подшивках «Нивы» начала XX в. Чуть менее чем через столетие он вышел из забвения и стал вновь востребованным в контексте уже совершенно иного дискурсивного бытования легенды о царе-старце — художественной исторической драмы длиной в 10 серий «Северный Сфинкс» (2003 г., реж. А. В. Сиренко).

В том же ключе создано маскирующееся под классический роман XIX в. произведение Д. Мережковского «Александр I». Обращение к сюжету о Федоре Кузьмиче Д. С. Мережковского — писателя, публициста, философа, основателя теории «нового религиозного сознания»

и неохристианства, религиозного проповедника, активно пропагандирующего богоискательство, — должно быть осмыслено в контексте философско-художественных исканий автора. Ведущими принципами художественного творчества Мережковского является *неомифологизм*, специфика которого заключается во включении мифологического сюжета в реальную историческую ситуацию, в параллелизме судеб мифологических и исторических героев (А. Чепкасов), и особая *«интеллектуальная интуиция»*, проявляющаяся в отборе и интерпретации фактов, слухов, легенд и документов (Н. Лосский). Указанные приемы позволяют автору выстраивать свою мифологическую версию истории, которая, «проецируясь на современность, способствует преобразованию действительности и поиску новой правды о мире» [11, с. 14].

Роман Д. Мережковского «Александр Первый» публиковался в журнале «Русская мысль» в течение 1911 г. и сразу же после публикации вызвал большой резонанс [5, с. 180]. Основу сюжетной схемы романа составляют мотивы, связанные с уходом-отречением императора Александра: мотивы покаяния, желания императора отречься от престола, предчувствия скорой смерти становятся сквозными. Собственно жизнеописанию Федора Кузьмича Д. Мережковский не уделяет внимания, очевидно, рассчитывая на осведомленного читателя. Специальный акцент сделан на необычайной схожести Федора Кузьмича и Александра I: мистический мотив двойничества, сближающий роман Мережковского и повесть Л. Толстого, проходит через весь текст и становится лейтмотивом: «...Ведь и лицом похож на меня. Не так, чтобы очень, а сходство есть. Белобрысенький, лысенький, голубенькие глазки, совсем как у телемочка, как у меня самого в зеркале...» [6, с. 433, 622–623, 639].

Но излюбленный автором мотив двойничества не ограничивается линией Александр I — Федор Кузьмич. Идея таинственного исчезновения с престола императора апробируется Д. Мережковским и на судьбе императрицы: и в романе появляется ряд намеков на «превращение» Елизаветы Алексеевны в Веру-Молчальницу. «...Доктора запретили ей говорить: от разговора кашляла. Говорил он (Александр. — Е. Г.), а она писала ответы» [Там же, с. 488]. Несколько позже воспроизводятся размышления императрицы о возможностях ухода-побега из дворца: «...хорошо бы в такую ночь, как эта, или потом, когда наступит зима и начнутся вьюги, — идти, идти без дорог, без следа, по голой степи по снегу, пока не упадет и не замерзнет где-нибудь на дне оврага, под сугробом, чтобы никто не нашел, не узнал, или с кручи над морем — прямо вниз головой в волны прибоя...» [Там же, с. 634].

Исследователи (Л. Колобаева, А. Чепкасов) неоднократно отмечали, что часто в качестве символа у Мережковского может выступать фигура того или иного исторического персонажа, выражающая религиозно-философскую идею автора. Таким образом, фигура императора Александра I, чувствующего пагубность власти, отрекающегося от нее в своих помыслах, но уступающего злу в действительности, является аллегорическим образом России, ступившей на неверный путь, отвратившейся от Бога. Образ Федора Кузьмича у символиста Мережковского скорее материализовавшаяся духовная потенция Александра I, не реализованная в его действиях, но угаданная и сохраненная народной памятью.

Обозначив произведения П. Гнедича и Д. Мережковского как символистские романы, считаем необходимым все же указать на собственно роман *исторический*, в структуре которого реализуется легендарный сюжет. Любопытный образец романа такого рода представлен в творчестве Валерия Шамшурина (Нижний Новгород), известного как автор исторической прозы. Его произведение «Седьмая печать» было опубликовано в «Роман-газете» (2005, № 9). Сразу обращает на себя внимание тройное заглавие романа: «Седьмая печать (Таинственный старец). Роман-версия». Насколько оно оправдано и что привносит в понимание созданного писателем текста?

Первая часть заглавия, собственно «Седьмая печать», сориентирована на тексты Священного Писания, вносит в роман тему рока, фатума, актуализирует тот историософский аспект, в котором необходимо осмыслить трагический путь России. Второй подзаголовок, данный в скобках, — «Таинственный старец» — в отличие от первого, «говорящий», он призван приковать внимание к легендарной фигуре. Наконец, третья часть заглавия — авторское жанровое определение. Именно она делает акцент на историчности описываемых в романе событий. Автор предлагает читателю свой взгляд на то, как могли развиваться действительно свершившиеся исторические события. Не подвергая сомнению историческое «что», он предлагает на суд читателя свое «как».

«Седьмая печать» — настоящее художественное произведение, варьирующее рассматриваемый сюжетно-образный материал, что, как мы установили, встречается довольно редко. Подвергая интерпретации легенду о царе-старце, В. Шамшурин отбирает не все известные эпизоды, стараясь их «втиснуть» в произведение, как это делали иные его предшественники. Он выбирает то, что ему действительно необходимо, не совершает насилия над материалом. Одновременно — в силу сравнительно

небольшого объема романа и непрописанности ряда эпизодов и сцен — текст рассчитан на читателя, ориентирующегося в материале.

Роман В. Шамшурина — литературная версия событий первой половины XIX столетия. Здесь нет выдуманных персонажей, все они — от центральных героев до эпизодических фигур — исторические личности, все факты взяты из исторических документов или воспоминаний современников. Этот аспект представляется нам принципиальным в определении жанра произведения как *романа-версии*. Время действия в романе — 1825–1855 гг., роман начинается описанием трагических событий, связанных с воцарением Николая I, заканчивается его драматической кончиной. Образ Александра I при этом как бы осеняет николаевскую эпоху: Александр был и прежде брата-правителя царем, и остался после него старцем, отмаливающим свои и чужие грехи в Сибири [12, с. 84].

Структура романа репрезентирована как сетка причудливо переплетающихся мотивов (тематических и сюжетообразующих), а также мотивов, заключающих в себе как бы «свернутые» «бродячие сюжеты», имеющие потенциальную возможность развития и разрастания. Такowymi, например, являются мотив покаяния преступника перед своей жертвой (неказненный декабрист Каховский, направленный Третьим тайным отделением в Сибирь, чтобы стать «призраком против призрака», все рассказывает старцу Федору Кузьмичу, кается, решает не доносить в Санкт-Петербург, выбрасывает револьвер, разрывает пропуск и становится абсолютно свободным) и мотив узнавания по условному знаку (знак, по которому Федор Кузьмич и посвященные в его тайну узнают друг друга, — железное кольцо).

Также часть мотивов центральной сюжетной линии об Александре Федоре Кузьмиче двойится в структуре романа: императора Николая не узнают в Дрездене — в Федоре Кузьмиче не узнают (а временами узнают!) Александра; Федор Кузьмич был бит плетьюми и сослан на поселение в Сибирь — по приказу властей бьют плетьюми казаков-староверов и ссылают в Сибирь; вместо Александра хоронят подменное тело — Каховского вешают не по-настоящему, подменяют его другим (безымянным, неизвестным); тайну Александра хранят ссыльные декабристы Лунин и Завалишин (заговорщики и жертвы) — тайну Каховского знают Николай и Бенкендорф (представители закона и власти) и т. д.

Указанные особенности поэтики обеспечивают роману В. Шамшурина сложность, многослойность, присущие серьезному художественному произведению. По сути, роман-версия «Седьмая печать», в котором



варьируется легендарный материал, где допускается, что подлинные исторические события были забыты, где в основе сюжета лежит теория заговора, может быть рассмотрен в контексте криптоистории, завоевывающей популярность в последнее десятилетие.

Размышляя о перипетиях истории, о реальных и альтернативных путях развития исторических событий и непосредственно касаясь легенды о царе-старце, литературовед, критик, публицист и писатель А. Н. Архангельский пишет: «...одни умиляются романтичностью предания, другие разоблачают несостоятельность легенды — и никто не посягает на саму романтичность. Между тем она-то и есть то единственное, что здесь *безусловно* отсутствует...» [1, с. 376]. Осознавая, что «романтичность» и «романность» — явления суть совершенно разные, мы позволили себе вольность распространить авторский пассаж на структуру романного жанра и обнаружили, что А. Архангельский как бы отказывает роману-легенде в праве на существование. Он создает жанр, который сам же и уничтожает. Позиция автора представляется зыбкой. Он то исключает возможность перевоплощения Александра в старца [Там же, с. 377], то говорит о потенциальном романе со всеми необходимыми признаками [Там же, с. 386–387].

Установим подробности. Произведение А. Н. Архангельского «Александр I. Роман испытания» сначала было опубликовано отдельно в журнале «Новый мир» в 1995 г., потом — как финальная часть нехудожественной книги «Русский царь: Александр I», жанр которой в целом сам автор так и не смог определить («Как угодно можно определять жанр этой книги. Историческое эссе. Интеллектуальный роман <...>. Крест на крест — вот что это такое» [Там же, с. 5]).

Поскольку нашей целью не является сколько-нибудь подробный анализ книги целиком, остановимся на обозначенной части, имеющей интригующий подзаголовок «*роман испытания*». Данный литературный артефакт действительно имеет ряд черт романного жанра. Обращает на себя, во-первых, отсутствие ссылок, сносок даже после цитат, взятых в кавычки, библиографического списка в конце книги, чем разрушаются каноны академического стиля. Во-вторых, именно этот раздел книги об Александре — единственная часть, эпиграф к которой взят из художественного произведения, а именно из драмы «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Так конструируется необходимый литературный дискурс. В-третьих, в структуру текста включено множество элементов авантюрно-приключенческого романа — вопросы, предположения, намеки, рассыпанные по тексту. В-четвертых, жанровое определение «роман

испытания» актуализируется в соответствии с подзаголовком первой части — «роман воспитания». Первая и последняя части, таким образом, как бы рифмуются друг с другом, замыкая структуру книги в кольцо. Примечательно, что роман воспитания — традиционная жанровая форма романа, чрезвычайно популярная в XVIII–XIX столетиях («Вильгельм Мейстер» Гете, «Дэвид Копперфильд» Ч. Диккенса, «Воспитание чувств» Г. Флобера и др.). Александр I сам читывал в детстве подобные. Таким образом, роман испытания как бы исподволь вводится в жанровую систему, по аналогии с более старой формой. Вместе с этим, в отличие от многочисленных образцов романа воспитания, романа испытания прежде не существовало вовсе. Появление его в паре с первым, с одной стороны, составляет ценностную антиномию, с другой — нивелирует саму возможность существования такого жанра.

Структура романа испытания обладает рядом любопытных композиционных особенностей. Произведение открывается смертью Александра в Таганроге: «Богатырски здоровый сорокавосемилетний государь внезапно умер...» [1, с. 351]. Физическая смерть царя, соединившись с представлениями о символической смерти-уходе, не завершает, а открывает повествование, в дальнейшем течении которого появляется старец Федор Кузьмич. Таким образом, структура романа А. Архангельского обладает той же двухчастностью, что и подавляющее большинство произведений о царе-старце; она репрезентирует мифопоэтическую модель, где смерть — не финал жизни, а начало.

Третья подглавка посвящена неоконченной повести Л. Толстого (автора, писавшего преимущественно *романы*). А. Архангельский убедительно доказывает, что стилистика «Посмертных записок...», написанных Л. Толстым от лица старца Федора, бывшего царя, совпадает с собственной толстовской, ярко представленной, например, в «Исповеди». Таким образом, попытка спроецировать свою жизнь на страницы повести о царе, ушедшем в старцы, придать исповеди художественную форму — это личный роман испытания для Льва Николаевича.

Пятая подглавка вводит читателя в поле пушкинского притяжения. Обратившись к таким текстам поэта, как «Анджело», «Родрик», А. Архангельский констатирует, что А. Пушкин многократно обыграл в своем творчестве мотив ухода-побега и, противопоставляя себя монарху (формула «ты царь — живи один» направлена на поэта), заключил: «...что позволено подданному, то не позволено царю. Полнота власти дается ему в обмен на “свободу воли”» [Там же, с. 365, 369]. Попытка применить

«к собственному биографическому мифу легенду об уходе Александра» — это и пушкинский роман испытания.

Таким образом, мотив испытания становится ключевым в нероманном и неромантическом произведении А. Архангельского. В итоге автор приходит к мысли, что все в этой (и большой) истории проходят свою череду испытаний, подготовленную императором Александром Благословенным: Федор Кузьмич (исторический и легендарный) нес его духовный крест, вся Россия, как «коллективный Федор Кузьмич», — крест политический (нарушение Александром клятвы царя на верность, фактическая узурпация власти последующими Романовыми, спровоцированные революционные ситуации).

Так или иначе, указанные произведения демонстрируют довольно внимательное отношение авторов к интерпретируемому материалу. Но в любом мифе общество может разочароваться, устать от него, следовательно, способом отторжения мифа является его осмеяние, низведение высоких и сакрализованных идей мифа до сферы телесного низа» [4, с. 178]. В конце XX в. мы становимся свидетелями частичной демифологизации сюжета о царе-старце.

Яркий пример трансформации авторитетных мифов культуры в игру с этими мифами представлен в *романе-предупреждении* Т. Толстой «Кысь». По справедливому замечанию Г. Нефагиной, в этом романе «демифологизируются национальная идея и национальные святыни, переосмысливается национальная история России» [7, с. 153]. Помимо деконструкции мифа о книге, от которой ожидается высшее, спасительное знание, десакрализуется и миф о Федоре Кузьмиче, точнее та лежащая в его основе система ценностей, что напрямую связана с «русской идеей», с той неизменной ее составляющей, которая обосновывает собственный путь России в мировой истории, определяет «глубоко индивидуальный характер русского мировоззрения» [4, с. 181].

Обычно, обращаясь к анализу романа «Кысь», исследователи специально не касаются образа Федора Кузьмича, не пытаются объяснить истоки этого образа знаковым для русской культуры именем. Есть, правда, попытки связать имя Набольшего Мурзы с именем известного писателя начала XX в. Федора Кузьмича Сологуба-Тетерникова (Л. Рубинштейн). Однако связь эта обеспечивается благодаря схожести образов Кыси и Недотыкомки, являющихся совокупностями всех негативных человеческих качеств, эмоций и мыслей, порождениями нереальности, бреда и бред порождающих.

Думается, обращение Т. Толстой к сюжету о царе-старце было абсолютно сознательным и хорошо продуманным ходом. Как и в традиционном сюжете, с появлением Федора Кузьмича связана какая-то тайна: неизвестно, как Набольший Мурза пришел к власти. Сообщается только, что до него не жили — «ползали во тьме, как слепые червяки». Строго говоря, на этом сходство с традиционной сюжетной схемой заканчивается.

Анализ имеющегося материала уместно начать с интерпретации облика Федора Кузьмича. Вместо высокого, крепкого, сохранившего военную выправку старца, каким он предстает в традиционных сюжетах, перед читателем появляется маленький человечек, карлик. В его портретных характеристиках присутствуют уменьшительные суффиксы, подчеркивающие его незначительность: «тельце чахленькое», «глазки», «головка», «личико», «ротик». Единственная сохраненная Т. Толстой портретная характеристика «исторического» старца — «пышна борода», и та подана в традиционном фольклорном ключе и проникнута ироническим пафосом.

Акцент сделан на руках Федора Кузьмича: у него «ручищи, как печные заслонки, и пошевеливаются, все пошевеливаются» [10, с. 63]. Деталь эта знаковая: сибирский подвижник бескорыстно трудился в Сибири, помогая крестьянам на огородах. В романе гиперболический образ «ручищ» строится с помощью приема реализованной метафоры «руки загребушие». И действительно, Федор Кузьмич присвоил себе все — изобретения, книги; его учение: «Хозяйство — дело рук каждого, разбирайся сам» [Там же, с. 18], — свидетельствует об этом же. Так в самых своих основах дискредитируется подвижнический образ жизни старца.

В трагическом виде предстает и просветительская функция Федора Кузьмича (старец обучал детей грамоте и рассказывал взрослым о значительных событиях отечественной истории). В романе Федор Кузьмич не духовный учитель, а скриптор. Он переписывает классические тексты (стихотворения, романы, сказки, философские трактаты) и указы, не понимая до конца их смысла, перерисовывает и выдает за свои полотна художников. При этом речь Федора Кузьмича у Т. Толстой подчеркнута косноязычна, пестрит просторечиями: «ага», «там, это, ну...», «повскакамши и удивимши» и т. д. Тем самым подчеркивается, что Федор Кузьмич весьма неразборчив в чтении, если не сказать — умственно убогий, тогда как в традиционных сюжетах акцентируется, что старец был великолепно образован и в своей сибирской келье держал книги и картины только духовного содержания [9, с. 23–24].

Т. Толстая также великолепно обыгрывает сведения о знании Федором Кузьмичом иностранных языков. Так, пытаясь ответить на вопрос «голубчиков», что значит поэтическое выражение «скребицей чистил он коня», Федор Кузьмич выдает следующую рецептуру, пересыпанную иноязычными словами: « — ...вы ведь сырую мышь есть не будете? <...> Ежели *суфле* али *бланманже* с ее взбить, вы же ее всю пообдерете?.. Ежели, к примеру, вам с ее, мыши, вздумалось *пти-ффри а ля мод* на ореховой кулисе изготовить али запечь под *бешамелью* с крутонами? А то мышатак малых наловишь и давай *инель-клопс* наворачивать. <...> Что ж мне вас учить?..» [10, с. 67].

Старец Федор Кузьмич, в котором традиционно видят отрекшегося от власти Александра I, местнопочитаемый томский святой, для русского народа является скрепой православной веры, одним из символов православной России. В романе Толстой Федор Кузьмич эти функции утрачивает. Голубчики предпочитают верить во «всякую нечисть поганую»: в русалок, леших, Кысь. К финалу романа недовольство Набольшим Мурзой возрастает, и ставшие этикетной формулой присловья «слава ему», «долгих лет ему жизни», рефреном проходящие через весь текст, парадоксальным образом начинают переплетаться с негативными характеристиками: «проклятый тиран-кровопийца», «кирод», «гнида». В обозначенном контексте самый бунт Кудеяра Кудеяровича и Бенедикта, называющих, кстати, себя революционерами, может быть интерпретирован как редукция темы восстания 1825 г., поднятого «заразившимися» либеральными идеями Александра I дворянами: «Слезай, скидайся, проклятый тиран-кровопийца, — красиво закричал тесть. — Ссадить тебя пришли! <...> Кончилась твоя несправедная власть! Помучил народ — и будя! <...> Плохо государством управляешь!..» [Там же, с. 289–290].

Подвижническая жизнь загадочного старца Федора Кузьмича увенчана святостью; в финале же романа Т. Толстой Федор Кузьмич изгнан и уничтожен. Нет правителя, нет веры в него — значит, нет самого мифа.

Таким образом, роман-предупреждение, традиционно понимаемый как тревожный сигнал писателя-прозорливца о том возможном будущем, которое никак нельзя допустить, у Толстой имеет «второе дно»: это предупреждение автора, пишущего «зло и умно» о том, что неизбежно свершится, а точнее — свершается, т. е. проживается сейчас как процесс и затрагивает все категории культуры. В ряде случаев подобные примеры освоения ценностного материала подчеркнута полемичны по отношению к своим образцам. Если, как в нашем случае, речь идет о словесности, то в большей степени это продиктовано тем, что эклектичной литературе

XX в. чуждо «благоевнейное» отношение к традиционным истолкованиям сюжетов. Вследствие этого неизбежно возникает пародирование, высмеивание сюжета, нивелировка его религиозного и, шире, духовного содержания. Так, в образе Федора Кузьмича у Толстой развенчивается русская идея с ее христианскими ценностями, царской харизмой и особой мессианской ролью.

Подведем некоторые итоги. Уже в начале XX в. стало очевидно, что легенда о перевоплощении Александра Благословенного в старца Федора Кузьмича представляет собой весьма продуктивную сюжетную модель, способную органично войти в сюжетный репертуар национальной культуры. Именно это и произошло — сюжетно-образный материал стал варьироваться во многих текстах разных жанров и различной идеологической направленности и эстетической ценности. Закономерно, что наиболее последовательно сюжет репрезентирован в романном жанре, точнее — в многочисленных жанровых разновидностях романа. Мифологическая первооснова, исторический фон, связь с христианским контекстом культуры, причудливое переплетение фактографии и загадочности — все это позволяет сюжету реализовываться как в традиционных жанрах (детектив, реалистический исторический роман, фантастический роман, символистский роман, роман-антиутопия), так и способствовать жанрообразованию в современном литературном процессе (роман-испытание, роман-версия).

- 
1. *Архангельский А. Н.* Русский царь: Александр I. М., 2009.
  2. *Ахматова А. А.* Последняя сказка Пушкина // Соч. : в 2 т. Т. 2: Проза, переводы. М., 1990. С. 18–42.
  3. *Гнедич П. П.* Сфинкс. Одна из легенд русской истории // Нива. 1911. № 7–20.
  4. *Левкиевская Е. Е.* Русская идея в контексте исторических мифических моделей и механизмы их образования // Современная российская мифология / сост. М. В. Ахметова. М., 2005. С. 175–206.
  5. *Летопись литературных событий в России конца XIX — начала XX в.: 1891 — октябрь 1917. Вып. 3: 1911 — октябрь 1917.* М., 2005.
  6. *Мережковский Д. С.* Александр Первый // Собр. соч. : в 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 89–557.
  7. *Нефагина Г. Л.* Русская проза конца XX века : учеб. пособие. М., 2003.
  8. *Соловьев Вл.* Три разговора. М., 2000.

9. Таинственный старец Федор Козьмич в Сибири и император Александр Благословенный: (Легенды и предания, собранные в Томске кружком почитателей старца Федора Кузьмича) / изд. Д. Г. Романова. Харьков, 1912.

10. Толстая Т. Н. Кысь : роман. М., 2006.

11. Чепкасов А. В. Неомифологизм в творчестве Д. С. Мережковского 1890–1910 годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 1999.

12. Шамиурин В. А. Седьмая печать (Таинственный старец): роман-версия // Роман-газета : народ. журн. (М.). 2005. № 9 (1495). С. 1–80.

13. Эткинд А. Хлыст: (Секты, литература и революция). М., 1998.

**М. А. Григорьева**

*г. Челябинск*

### **Художественные особенности романного творчества Анатолия Королева**

Анатолий Королев — современный писатель, его перу принадлежат романы «Человек-язык», «Быть Босхом», «Голова Гоголя», «Игры гения, или Жизнь Леонардо» и др., синкретичная стилистика которых характеризуется чертами интертекстуальности, литературного кинематографизма, монтажными принципами повествования.

Интертекстуальный план романа «Человек-язык» представляет две традиции: западноевропейскую, в частности роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», фильм Д. Линча «Человек-слон», и русскую, например, рассказ И. С. Тургенева «Муму», роман Ф. М. Достоевского «Идиот». Заглавие романа повторяет название фильма Д. Линча «Человек-слон», сюжет которого вплетен в канву всего романа, что дает возможность говорить о литературной кинематографичности романа. Этот термин предлагает и подробно рассматривает в своей работе «Кино-век русского текста: парадокс литературной кинематографичности» И. А. Мартыанова [3]. Она дает следующее определение литературной кинематографичности: «...это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной